les CAHIERS

de la création contemporaine

Les CAHIERS

de la création contemporaine

Présidente du Centre national des arts plastiques :
Anne-Marie Charbonneaux

Directeur de la publication :
Richard Lagrange, directeur du Centre national des arts plastiques

Direction du département de la création artistique :
Pierre Oudart

Direction du département du fonds national d'art contemporain :
Claude Allemand-Cosneau

Responsable du fonds arts plastiques contemporains :
Sébastien Faucon

Direction éditoriale :
Sandrine Mahieu, responsable des éditions

Rédaction :
Raphaël Brunel, Pascale Cassagnau, Sébastien Faucon, Sandrine Mahieu

Graphisme :
Yann Rondeau

Iconographie :
Bénédicte Godin, Centre national des arts plastiques

recherches documentaires :
Julie Vasset

Relecture :
Mai Tran

Impression :

En couverure :
Xavier Veilhan
Le film du japon, 2002
Inv. : 03-313

Diffusion gratuite
ISSN : 2100 - 9635
ISBN : 978-2-11-098615-3

Édition du Centre national des arts plastiques,
tour Atlantique, 1 place de la Pyramide, 92911 Paris La Défense
01 46 93 99 50 / www.cnap.fr

Les œuvres d'art contemporain laissent penser que tout est possible. Tout, sauf n'importe quoi.

Les grandes problématiques posées par les arts plastiques sont récurrentes tout au long de l'histoire de l'art. Les œuvres présentées à Tarbes, Pau ou Barcelone semblent éloignées des canons traditionnels de la beauté ou de l'esthétique commune ? Leur réalité matérielle paraît parfois réduite ? Elles héritent cependant bien des formes qui les ont précédées, mais pour leur donner une figure radicalement nouvelle.

À Tarbes, elles s'inscrivent dans une longue tradition d'œuvres, que nous pourrions dire « mélancoliques ». Lorsque Hippocrate détermine la théorie des humeurs, la mélancolie est la bile noire. Prendre conscience de la fugacité de la vie terrestre, passer par ce moment de crise et en tirer parti à des fins artistiques : voilà le fruit de cette tristesse propre au créateur, le *spleen* baudelairien.

Elles s'attachent aux traces laissées ou déposées. Comparables à de minuscules relevés d'énergie créatrice, tels des flux impossibles à saisir, elles se laissent ressentir. Chaque exposition invente un nouveau mode d'entrée pour pénétrer ces œuvres. Leurs rapprochements sont sans cesse réinventés et ainsi préservent la vitalité de la création la plus récente.

Prendre la *mesure du désordre*, c'est un peu comme reconsidérer des œuvres contemporaines inconnues sous l'éclairage d'une histoire de l'art qui leur donne tout leur sens. C'est, ici, proposer un regard sur quelques œuvres, s'arrêter sur ces questions de bouleversements de la surface et autres cataclysmes qui, discrètement, introduisent comme un grain de sable dans la machinerie bien huilée de l'histoire de l'art.

Le Centre national des arts plastiques veut favoriser une large diffusion des acquisitions faites au nom de l'État, en France comme à l'étranger. Je remercie donc la Fondation Godia et le Parvis de leurs invitations, auxquelles le Cnap répond avec grand plaisir... avec l'ambition de vous le faire partager.

Richard Lagrange, directeur du Centre national des arts plastiques

LA MESURE DU DÉSORDRE

Exposition du 23 juin au 3 octobre 2009

Une proposition de Sébastien Faucon, à l'invitation du Parvis

Au Parvis, Ibos :
Adel Abdessemed, Olivier Babin, Davide Balula, Robert Barta, Étienne Chambaud, Julien Discrit, Cyprien Gaillard, Olivier Millagou

Le Parvis centre d'art contemporain
Centre E. Leclerc Méridien
Route de Pau – F65420 IBOS
+33 (0)5 62 90 60 82
centredart@parvis.net

Au VidéoK.01, Pau :
Marie Denis, Laurent Montaron, Joao Onofré, Jordan Wolfson

VidéoK.01, Pau
Centre E. Leclerc Univerdis
Avenue Louis Sallenave – F64000 PAU
+33 (0)5 59 80 80 65
parvis@wanadoo.fr
www.parvis.net

Mesure *n.f. (mensura) : action d'évaluer une grandeur d'après son rapport avec une grandeur de même espèce.*
Désordre *n.m : absence d'ordre Fig. Manque de cohérence, d'organisation.*

À l'invitation du Parvis, le Centre national des arts plastiques présente durant tout l'été à Tarbes et à Pau une sélection d'œuvres issues de la jeune scène française et internationale et dressant une certaine *mesure du désordre*.

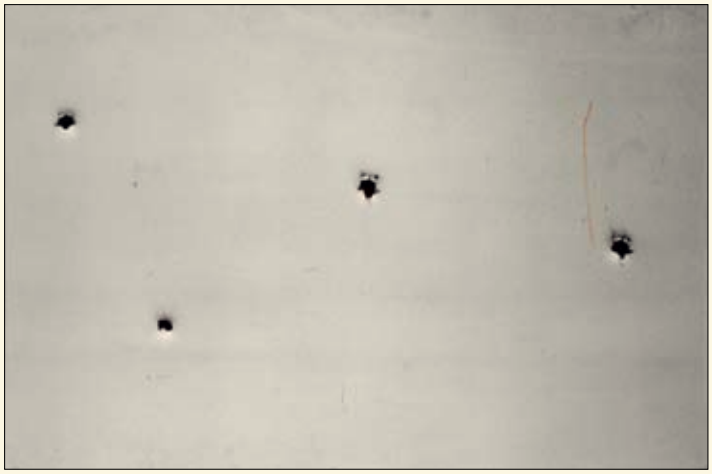
La mesure induit l'idée de proportion et de norme notamment lorsqu'elle est mise en balance avec son corollaire, la démesure. Elle est alors étroitement liée à l'idée d'équilibre et d'harmonie. A contrario, le désordre introduit l'instabilité et l'aléatoire. En cela il se rapproche de la notion primitive du chaos comme un espace indéterminé, livré à la confusion à la frontière du visible et de l'invisible, du néant et de l'être.

C'est dans les années 1940 avec les recherches de Claude Shannon[1] autour d'une théorie de l'information que les bases d'une telle mesure apparaissent. Cette notion entropique liée à l'étude de la thermodynamique amène aujourd'hui à considérer cette mesure comme une trace indicielle des mutations et transformations de notre société.
Sous un formalisme apparent, hérité de l'art conceptuel et du minimalisme, les artistes présentés livrent ainsi une expérience faite de fragmentations, d'accidents sous tendant la question de la durée et de la disparition et de l'aspect transitoire de l'existence qui n'est pas sans rappeler le genre du *Memento Mori*.

Mesure du désordre s'inscrit dans ce contexte d'un monde achevé, fait d'interdépendances ou les artistes, emprunts d'un réalisme critique parfois proche du désenchantement, démontrent une certaine urgence que notre penchant narcissique insatiable ou notre vanité de consommation ne peut contrarier.

Dans ce prolongement, la sélection du VidéoK. 01 à Pau se constituera autour d'un temps suspendu face à l'irrésistible écoulement des choses.

1 C. Shannon, W. Wearer, *The mathematical theory of communications*, University of Illinois, Urbana, 1949



ADEL ABDESSEMED
Nuit 1
1997
Inv. : 02-1457

Nuit 2
1997
Inv. : 02-1458

ADEL ABDESSEMED

Après s'être exilé d'Algérie en 1994, Adel Abdessemed a vécu à Lyon, Paris, New York et Berlin, évoluant ainsi dans un monde où la circulation des personnes et des biens s'est généralisée. Avant tout critique, son travail artistique s'attache à donner un visage ou une forme aux violences infligées aux hommes et aux femmes par une société régie par l'ordre et l'économie. Qu'il utilise la céramique, le marbre, la vidéo, la photographie ou la résine de cannabis, Adel Abdessemed envisage les matériaux et la pratique de l'exposition comme des agents politiques au service d'une idée que le spectateur doit décoder. En proposant ses formes chargées de sens et ses interprétations de la vie quotidienne, il insiste sur la capacité de l'art à changer le cours des choses et à agir comme le moteur d'une prise de conscience collective. Il s'oppose ainsi à la vision moderniste d'une œuvre autonome ne valant que par elle-même. Nourries par l'actualité et la sociologie, ses œuvres deviennent le moyen de s'attaquer au spectre des interdits et des tabous, d'agir contre les hiérarchies et les vérités dictées par la loi et la morale et d'interroger les relations des individus entre eux. En mettant en scène la nudité des corps ou des éléments sensitifs, comme le vin, le thé ou le cannabis, Adel Abdessemed guide parfois le spectateur sur le terrain du désir et de l'érotisme, de l'extase et de la transe. Il aborde également des thèmes moins charnels comme la mort, la bestialité, la mise à distance des frontières et les rapports de pouvoir. Non sans un certain goût pour la provocation, il mêle entre eux des symboles et des références politiques, culturels et religieux au sein d'œuvres remarquables par leur efficacité visuelle, qui agissent sans détour sur le spectateur. Il cherche cependant moins à produire une image littérale et autoritaire qu'à suggérer un travail de mémoire et de résistance, où l'interprétation du visiteur pourrait trouver sa place. En 1997, Adel Abdessemed invite des chasseurs à tirer sur un ensemble de plaques métalliques, qu'il installe ensuite au plafond d'un couloir éclairé par le haut. Si l'impact des balles suggère un ciel étoilé, cette œuvre dénonce surtout, avec une économie de moyen qui produit une intensité maximale, la violence des armes à feu. *Nuit 1* et *2* sont des photographies de ces plaques de métal, qui évoquent autant les vagues d'assassinats en Algérie dans les années 1990 que la guerre et son cortège de cadavres ou la menace que représente la montée des inégalités sociales.
R.B.

Nuit 1, 2, 1997

OLIVIER BABIN

Avec une liberté propre à la culture du remix, Olivier Babin se réapproprie les codes de l'histoire de l'art, qu'il pervertit en en déplaçant le sens et les enjeux. Il produit des œuvres ambigües et hybrides, qui jouent sur le second degré et suscitent chez le spectateur une impression à la fois troublante et rassurante de « déjà-vu ». Il se réfère de manière explicite aux formes de l'art abstrait et conceptuel, à des œuvres emblématiques comme les *Date Paintings* d'On Kawara ou *Fall II* de Bas Jan Ader, sur lesquels il porte un éclairage nouveau à l'aune de la société contemporaine.
Les œuvres d'Olivier Babin ne se limitent pas à leur apparence citationnelle. Elles se nourrissent de la culture populaire et interrogent les relations qu'entretiennent les modèles artistiques historiques avec la société de consommation, les médias et le marketing. Elles font allusion au cinéma, à la télé ou aux *cartoons*, à la littérature ou aux magazines people, aux marques de grande consommation ou à des icônes identifiables par tous comme le *smiley*. *Towards Infinite Freshness,* par exemple, représente une peinture circulaire qui évoque l'abstraction autant que le logo d'une marque de cigarettes ou une pastèque tranchée nette. Qu'elles mettent en scène la confusion entre les sœurs Hilton des magazines et celles, siamoises, du film *Freaks* de Tod Browning, ou un *smiley* triste, les œuvres d'Olivier Babin semblent empreintes de pessimisme et de désillusion, mais doivent finalement moins à la mélancolie qu'aux jeux de mots et aux glissements sémantiques. Entre hyperréalisme et abstraction, elles jouent la carte du tragi-comique, se faisant tour à tour grave et ironique. *No Escape* est un triptyque de feuilles blanches sur lesquelles se devinent le volume des termes « End », « Erase » et « Eject ». Cette œuvre évoque à la fois la peinture monochrome et l'intérêt d'artistes conceptuels comme Laurence Weiner pour les mots génériques. Le gaufrage des mots sur le papier reprend celui de la couverture de *La Disparition* de Georges Perec, un roman où l'auteur n'utilise jamais la lettre « e ». Olivier Babin file la métaphore en proposant trois verbes qui commencent par un « e » et suggèrent l'idée de fin, de mort. Même avec la lettre retrouvée, il n'y pas d'issue, la disparition est inévitable.
R.B.

No Escape, 2004

DAVIDE BALULA
Follow Venice
2008
Inv. : 08-704

DAVIDE BALULA

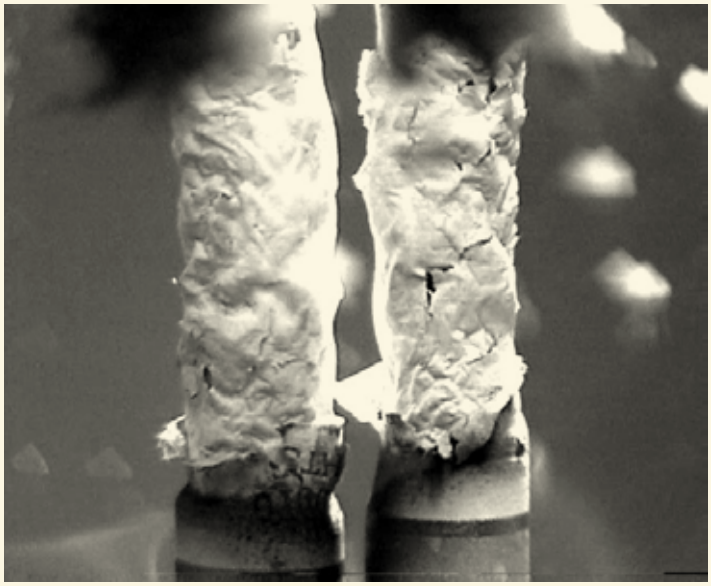
Davide Balula s'intéresse aux nouvelles technologies, à la chimie ou à la physique, qui posent à leur manière la question des limites du perceptible et du pensable. Pour lui, il est impossible d'avoir une vision claire et définie de la réalité. Il utilise donc ces connaissances scientifiques pour les mener sur le terrain de l'imaginaire et de l'art, dans le but de renouveler nos façons d'appréhender le monde et ses vérités établies. Avec humour et ironie, il rapproche et fusionne en une même œuvre des disciplines et des phénomènes en apparence opposés, pour révéler les similitudes de leur fonctionnement. Il procède par le recoupement, le transfert ou l'inversion des fonctions et des usages habituels des éléments qu'il se réapproprie, afin d'envisager de nouveaux récits, d'autres réalités possibles. Il réalise des œuvres hybrides d'une grande efficacité visuelle, qui oscillent entre technologie et forme organique, simplicité et sophistication. Chez Davide Balula, les microsillons d'un vinyle aident ainsi à la croissance de plants d'orties et le hasard d'un coup de dé est associé à l'expérience et à la méthode scientifique. La musique, qu'il pratique par ailleurs, tient également une place importante dans son travail par l'introduction d'éléments d'enregistrement, de perturbations sonores ou d'instruments customisés. Il s'attache à produire des œuvres qui révèlent peu à peu leur propre potentiel d'existence, par une mise en mouvement subite et hasardeuse ou par leur capacité à évoluer avec le temps. Certaines pièces se résument à montrer les traces d'un événement qui a déjà eu lieu. Inspiré par la physique quantique, Davide Balula s'amuse donc à maltraiter le temps, à l'étirer ou à le suspendre, à brouiller les conventions de sa perception, pour en faire surgir le potentiel fictionnel. Par sa présence et les doutes qu'il entretient sur ce qu'il voit, le spectateur devient le vecteur privilégié de cette mise en scène des limites du réel. Avec *Follow Venice*, ce sont les notions d'espace et d'observation que Davide Balula met en question. L'œuvre ressemble à un paravent dont les lamelles recouvertes de miroirs évoquent un store vénitien. En fonction de leurs orientations, elles permettent au spectateur de voir à travers, de découvrir en partie ce qu'elles devraient cacher, tout en lui renvoyant une image fragmentée et mutilée de son corps et de l'espace dans lequel il évolue. En multipliant les points de vue et les déformations, cette œuvre fonctionne à la fois comme une peinture cubiste et un périscope de sous-marin, qui détruirait l'intégrité physique du spectateur et remettrait en cause la réalité de sa propre perception.
R.B.

Follow Venice, 2008

ROBERT BARTA

Robert Barta jette un regard amusé sur le monde et trouve dans les objets ou dans les situations du quotidien la matière de son travail artistique, les fondations de son univers débridé. En procédant par légers décalages, associations incongrues, jeux de mots et glissements de sens, il met en place une stratégie du contre-emploi qui altère la nature d'objets familiers, pour révéler leur essence profonde ou les paradoxes et les tensions qui les animent. Il prend parfois les choses au pied de la lettre en créant des saynètes où s'opère le renversement de la définition, de la fonction ou de l'usage des objets. Il agit comme un enquêteur qui découvrirait, par le biais de combinaisons plus ou moins improbables, la face cachée de la réalité, un récit occulté qui livre au spectateur une vérité troublante, un point de vue encore non-envisagé sur l'ordinaire du monde qui l'entoure. Il crée ainsi des paniers de basket dont le ballon ne peut jamais ressortir, une échelle fonctionnant comme un escalator, un double rocking-chair qui ressemble à un jeu d'enfants ou un porte-manteau soutenant des fourrures qui aurait subi la vengeance d'un rongeur. Si les œuvres de Robert Barta sont en apparence légères et pleines d'humour, elles révèlent dans un second temps leur dimension critique, qui s'attache à rendre compte de l'absurdité du cours de la vie. *Rosso Corsa* est emblématique de ce type d'œuvres qui s'appuient sur leur qualité sculpturale et leur efficacité visuelle pour suggérer au spectateur leur nature mélancolique, désenchantée ou macabre. Elle se présente sous la forme d'une sculpture cabossée, d'un travail mené par l'artiste sur le métal. Robert Barta expose en réalité une glissière de sécurité d'autoroute accidentée, qui conserve la marque de l'impact d'un véhicule. Il peint sa surface de la couleur rouge utilisée par la célèbre marque Ferrari pour recouvrir ses voitures de sport, symbole par excellence de performance et de vitesse. Cette peinture évoque également le sang et la mort liés à bon nombre d'accidents de la route. Robert Barta fusionne le support de l'accident et la surface de la voiture dans un objet hybride et schizophrénique, pour produire une vanité contemporaine qui moque les plaisirs futiles de la frime et de la vitesse en rappelant l'homme à son inévitable destin.
R.B.

Rosso Corsa, 2007



MARIE DENIS
Floralies
2003
Inv. : 06-451

ÉTIENNE CHAMBAUD

Étienne Chambaud mène une réflexion exigeante sur la nature de l'œuvre d'art, sur les relations qu'elle entretient avec d'autres œuvres, sur les contextes et raisons de l'apparition des objets, sur la manière dont on les utilise et les charge de sens ou d'un récit particulier. Son approche artistique est nourrie de sa pratique de lecteur et de la notion d'intertextualité. Il remet en question le postulat moderniste d'une œuvre qui se suffit à elle-même en insistant sur son inscription historique et sémantique dans un schéma de création plus vaste. Elle n'est plus un simple objet mis à la disposition du regard du spectateur mais le résultat de tout ce qui l'a précédée. Elle ne fonctionne jamais de manière isolée mais trouve son sens ou son intérêt dans un dialogue permanent avec les autres œuvres. Elles s'enrichissent ainsi mutuellement pour dessiner progressivement les contours flous d'une constellation de références communes. Elles fonctionnent comme des palimpsestes qui gardent la trace d'un travail antérieur tout en proposant une nouvelle composition, oscillant ainsi sans fin entre une répétition inéluctable et un horizon chaque fois renouvelé. Les œuvres d'Étienne Chambaud ne se livrent pas dans la seule interprétation de leurs formes, mais nécessitent le recours d'un élément supplémentaire, comme leurs légendes ou leurs titres, pour tenter de les cerner. Il met ainsi le spectateur dans une position embarrassante en le confrontant à un objet énigmatique et en apparence muet. Paradoxalement, leur hermétisme ne vire pas à l'élitisme et établit au contraire une certaine égalité entre les spectateurs. *Le Comble* ressemble à un monochrome noir sur la toile duquel Étienne Chambaud a placé des feuilles également peintes en noir et maintenues par de petits aimants. Il s'agit en réalité des documents qui ont servis à préparer et à concevoir une exposition de l'artiste. Il livre ainsi la trace de sa réflexion tout en soustrayant immédiatement au regard du spectateur les indices qui auraient pu lui révéler le processus de création mis en œuvre. *Le Comble* constitue donc moins la mise en abyme du travail d'Étienne Chambaud que celle de la situation d'un spectateur dépourvu de toute information. Cette œuvre interroge également le statut ambigu de ces documents comme éléments fondateurs d'une exposition qui ne s'attache guère à les montrer.
R.B.

Le Comble, 2007

MARIE DENIS

Inspirée par le Land Art, Marie Denis développe sa pratique artistique hors de l'atelier et travaille *in situ*, en fonction des contextes dans lesquels elle est invitée à intervenir. Elle envisage ce nomadisme comme une stratégie constituante de son travail. Ses œuvres sont le résultat d'une prise en compte des qualités et des spécificités d'un lieu, de sa géographie et de son histoire et des échanges entamés avec ses habitants. Elle avoue sa prédilection pour l'univers végétal, qui lui permet d'interroger la dimension culturelle d'une nature remodelée par la main de l'homme. Elle s'intéresse également à ces espaces car ils ne sont pas assujettis à la morale, aux notions de bien et de mal : ce qui s'y passe est toujours inéluctable. Marie Denis s'attache ainsi à mettre en valeur une « phénoménologie végétale ». Elle utilise des médiums aussi variés que l'installation, la vidéo ou la photographie et puise ses formes dans le quotidien, dans l'univers du sport ou dans l'art botanique. Elle dessine ainsi un terrain de foot grandeur nature sur une colline, qui transforme sa pratique en véritable prouesse physique, ou agit sur la photosynthèse d'une pelouse publique. Les œuvres de l'artiste fonctionnent comme des expériences hasardeuses qui permettent de tester ou de vérifier une hypothèse de travail. Ce processus lui offre la possibilité de réinventer les lieux et les objets dont elle s'empare, de leur insuffler un récit renouvelé. L'action du temps est également une condition déterminante dans la fabrication de l'œuvre, car elle induit les étapes du développement, de la mutation et de l'aspect final d'un objet ou d'une situation. Dans la vidéo *Floralies*, deux cigarettes se consument à la verticale en formant des colonnes de cendres à la matérialité étrange, presque cotonneuse et mousseuse. Les volutes de fumée se répandent dans l'air pendant que déferle le déluge des cordes, aussi lyriques qu'angoissantes, de *L'Hiver* de Vivaldi et jusqu'à ce que la base de la cigarette s'ouvre comme la corolle d'une fleur et laisse s'effondrer les blocs de cendres. Cette vidéo met donc en scène le passage du temps et ses effets, en jouant sur le paradoxe d'une floraison en plein hiver. Le choix de la musique de Vivaldi semble symboliser le crépuscule de la vie et l'effondrement des tours de cendres fait écho de manière troublante aux images de la chute du World Trade Center.
R.B.

Floralies, 2003

JULIEN DISCRIT
Clockwork
décembre 2006Inv. : Inv. : 07-342

CYPRIEN GAILLARD
Desnianski Raion
2007
Inv. : 07-287

JULIEN DISCRIT

La géographie est un élément central du travail artistique de Julien Discrit, qui lui offre la possibilité d'interroger le rapport de l'être humain à son environnement, ses façons de percevoir et de retranscrire le monde qui l'entoure. Il s'intéresse cependant moins à la valeur scientifique et objective de cette discipline qu'au potentiel fictionnel dont elle peut se révéler le vecteur. Il propose des phénomènes visuels empreints d'une aura mystérieuse et troublante, qui s'inscrivent dans l'imaginaire et les fantasmes collectifs. En fragmentant le récit ou en l'extirpant de son contexte et de ses repères habituels, il place le spectateur face à une situation à la fois familière et déroutante, qui lui permet de projeter sa propre expérience et ses doutes, de tisser un cheminement singulier. Les œuvres deviennent ainsi le réceptacle d'un scénario chaque fois renouvelé. Julien Discrit extrait du quotidien des images latentes et subliminales ou combine différents phénomènes et savoirs, qui agissent sur l'inconscient du spectateur en le faisant basculer du côté des rêves et du souvenir. Le grand escalier du château de Chambord devient ainsi l'image d'une étoile ou d'un trou noir et la cartographie le terrain de tous les fantasmes. Par le biais de légers décalages ou de changements d'échelle, il tord la rigidité apparente et le caractère immuable de la réalité pour y découvrir des perspectives et des territoires insoupçonnés. La vidéo *Clockwork* est constituée d'un plan séquence sur un balancier de puits de pétrole. Filmé frontalement et dans une ambiance nocturne, sa silhouette se découpe sur le ciel comme une masse sombre et agitée, qui évoque une sculpture abstraite et cinétique. Lancinant et hypnotisant, son mouvement symbolise le cours du temps, sa fuite inexorable. Cette vidéo n'a donc pas vraiment de début et pourrait se prolonger indéfiniment. Elle est d'ailleurs exposée en hauteur comme pour rappeler son mécanisme d'horloge. Cette machine semble infaillible et renvoie l'homme à son destin de mortel. Le sentiment de menace et d'impuissance qui en émane est renforcé par une musique sourde et bourdonnante et par une nuit qui ne se dissipe jamais. Avec sa dimension atemporelle, le balancier du puits relie le monde de la surface à celui du sous-sol et suggère la respiration ou les battements cardiaques de la terre.
R.B.

Clockwork, 2006

CYPRIEN GAILLARD

Cyprien Gaillard revisite de manière tout à fait singulière la tradition du paysage, un genre qui a autant marqué l'histoire de la peinture que celle des expériences post-minimalistes. Il ne s'intéresse pas aux paysages sages et verdoyants, bucoliques et codifiées que véhiculent les tenants d'une vision idéalisée de la nature. Il ne se place pas du côté de l'écologie et de sa quête d'harmonie, de l'équilibre retrouvé entre l'homme et son environnement, ni de celui de l'urbanisme qui, à trop vouloir les agencer et les embellir, ont sclérosé les centres des grandes villes. Cyprien Gaillard aime les espaces abîmés, saccagés, dépréciés, en voie de dégradation. Il préfère les périphéries urbaines où se joue encore le dialogue entre une nature éventrée et l'architecture monumentale et sculpturale des barres et des tours HLM. Bien qu'elles révèlent un certain sentimentaliste ou une fascination de l'artiste pour ses constructions, ses œuvres mettent en scène l'échec du modernisme et de son utopie sociale. Au mythe de l'Arcadie, il substitue les ruines de la modernité, les monuments d'un culte déserté. Il a d'ailleurs le projet de créer un parc à ruines, qui accueillerait toutes les architectures dont la destruction a été programmée. Héritier du romantisme, il trouve chez les artistes du Land Art comme Robert Smithson la possibilité de sortir des galeries d'art et d'agir directement en milieu naturel, en produisant des œuvres généralement éphémères dont la trace est conservée par le biais de la vidéo. Il aime introduire des éléments perturbants qui font vaciller le cours normal des choses. La beauté formelle des œuvres dissimule en réalité un geste radical et subversif, une attitude de vandale ou de pilleur. Il entrevoit cependant dans le chaos et le désordre les possibilités d'une organisation, d'un ordre nouveau à établir. *Desnianski Raion* est une vidéo divisée en trois parties, qui s'ouvre sur une bagarre entre deux bandes rivales dans une périphérie d'une ville d'Europe de l'Est. Les tours de béton environnantes deviennent le témoin de cette scène violente qui semble ritualisée, presque mise en scène. Le second chapitre est constitué d'un plan fixe sur une barre HLM à Meaux, sur laquelle se déroule un son et lumière pareil à ceux que l'on voit l'été sur les bâtiments historiques. La construction s'écroule soudain, révélant l'absurdité d'une cérémonie qui fête la destruction d'un monument et le vide qui lui succède. Ces deux parties sont tirées d'archives que Cyprien Gaillard utilise comme un archéologue qui garderait le mystère sur la provenance de ses sources et sur sa légitimité à les utiliser. La vidéo s'achève sur des images de Desnianski Raion, une banlieue de Kiev, filmées par l'artiste depuis un ULM. On y découvre des tours d'habitations gigantesques et fantomatiques, qui révèlent peu à peu un agencement circulaire évoquant la silhouette de Stonehenge.
R.B.

Desnianski Raion, 2007

OLIVIER MILLAGOU
Sans titre
2005
Inv. :
06-027 à 06-032

OLIVIER MILLAGOU

Olivier Millagou puise dans la culture populaire les formes et les motifs qui alimentent ses œuvres. Il met en scène un panthéon hétéroclite où se croisent des références en apparence aussi contradictoires que la culture surf et les groupes de heavy metal, les fleurs hawaïennes et le film *Apocalypse Now*, les Hell's Angels et les super-héros. L'univers d'Olivier Millagou ressemble un peu à une chambre d'adolescent dans laquelle le sol serait jonché de bandes dessinées, de disques de rock, de vêtements de marque froissés et de pages de magazines arrachées représentant de plantureuses créatures. Progressivement, il construit une identité artistique basée sur la réappropriation et le détournement de codes spécifiques, qu'ils soient liés à la culture de masse ou à la contre-culture, suffisamment évocateurs pour être reconnus et assimilés par le plus grand monde. Le spectateur évolue dans une atmosphère familière et jubilatoire constituée de fantômes sympathiques et d'icônes populaires qui ont nourri l'imaginaire collectif. Hésitant entre fascination et critique, mais en restant résolument ironique, Olivier Millagou révèle la part de fantasme contenue dans ce folklore et produit des images qui fonctionnent comme des mirages, comme les reflets troubles d'une réalité idéalisée. Avec leur affection pour le kitsch et l'image banalisée, ses œuvres fonctionnent comme des pieds de nez au bon goût et à l'esprit de sérieux du monde artistique. Il n'hésite d'ailleurs pas à transformer les murs blancs des espaces d'exposition en salle de répétition de rock garage ou en club moto Harley-Davidson. De facture généralement modeste, les supports et les matériaux qu'il utilise, comme les punaises ou le scotch, évoquent plus volontiers la société de consommation et le bricolage que le grand art et ses surfaces policées. Il se réapproprie notamment une série de cartes postales de promenades de bord de mer qu'il recouvre entièrement de tipex, pour les rendre méconnaissables. Seuls les palmiers, qui symbolisent les vacances et le soleil dans l'imaginaire de chacun, se dessinent en relief sur cette surface blanche. Cette œuvre ambigüe semble se moquer des codes du monochrome tout en n'offrant au spectateur qu'un vestige des fantasmes véhiculés par ces cartes postales.
R.B.

Sans titre, 2005

LAURENT MONTARON

Laurent Montaron développe un vocabulaire artistique inspiré par l'histoire des techniques et du langage, où se côtoient magnétophones à bandes, film 16mm, zeppelin, observatoire scientifique et esperanto. Chacune dans leur domaine, ces innovations ont symbolisé l'image du progrès ou incarné un projet qui devait améliorer le destin commun, ouvrir l'humanité à de nouvelles perspectives et planifier l'avenir. Pour un temps seulement, car dans sa perpétuelle fuite en avant, le progrès ne cesse de recouvrir un nouveau visage, laissant derrière lui ses propres vestiges. Laurent Montaron se fait donc l'archéologue de leur obsolescence et de l'abandon de leur usage, anticipant ainsi le destin de toute révolution technologique. S'il met en scène l'échec de ces vanités et leur devenir fantomatique, ses œuvres, empruntes d'une certaine mélancolie, révèlent également leur aura poétique et leur pouvoir de fascination. Le mythe et le fantasme se substituent peu à peu à la valeur d'usage et à l'histoire. Évoluant entre rêve et réalité, ses œuvres prennent la forme d'énigmes à déchiffrer et nourrissent une réflexion sur le temps, où l'avenir et le passé sont intimement imbriqués. Comme les films de David Lynch, elles ne livrent pas leur sens de prime abord, mais préfèrent agir sur l'inconscient du spectateur en invoquant un imaginaire collectif dans lequel il puisse se projeter. Les titres fonctionnent comme des indices venant l'aiguiller, comme l'allégorie des enjeux mis en œuvre. Dans la vidéo *What Remains is Future*, la figure imposante et conquérante d'un dirigeable surgi d'un épais brouillard ou d'un nuage de fumée et révèle lentement au spectateur sa carlingue en feu, avant de disparaître dans les ténèbres. Cette œuvre évoque la « catastrophe du Hinderburg », l'explosion d'un zeppelin survenue en 1937 dans le New Jersey. Filmées en direct par les caméras américaines, les images de l'incendie de cet aéronef se sont inscrites durablement dans l'inconscient collectif. Laurent Montaron réveille cette scène médiatique et la dote d'un récit que les références et les souvenirs de chaque spectateur viennent alimenter. Cette vidéo a été réalisée avec deux caméras, comme un film en 3D, provoquant le dédoublement des motifs. L'artiste donne ainsi à la séquence un ton à la fois psychédélique et angoissant tout en révélant la valeur artificielle de la projection. Privé des lunettes cyan et magenta qui lui permettraient de voir le film dans des conditions normales, le spectateur est invité à imaginer par lui-même la qualité originale de l'image.
R.B.

What Remains is Future, 2006

JOAO ONOFRE
Untitled Version (I see a Darkness)
2007
Inv. : 07-639

JOAO ONOFRE

Joao Onofre est un artiste portugais qui s'intéresse aux phénomènes de répétition, de reproduction et de redite. Il voit moins dans ces procédés la possibilité de copier ce qui s'est déjà fait que de re-faire les choses dans de nouvelles conditions, afin d'obtenir un résultat aussi singulier que troublant. Il produit ainsi des photocopies de photocopies de journaux qui ressemblent à des formes abstraites ou des œuvres tautologiques constituées de phrases qui énoncent simplement les éléments qui les composent. Depuis une dizaine d'années, il réalise principalement des vidéos qui retranscrivent, sans aucun montage, des performances ou des actions menées en collaboration avec des personnes détenant un savoir-faire particulier. Joao Onofre agit comme un metteur en scène qui donne ses instructions et définit le cadre de travail avant de se placer derrière la caméra pour capter l'événement qui surgira peut-être. Passionné de musique et de cinéma, il confronte souvent cultures populaire et savante. Il fait par exemple interpréter à une chanteuse un texte fondateur de l'art conceptuel de Sol LeWitt sur l'air de *Like a Virgin* de Madonna, réactualisant ainsi une œuvre de 1972 où John Baldessari chantait ce même texte. Les situations qu'il filme révèlent des phénomènes de mise en tension ou de saturation qui interrogent les limites du faisable en confinant à l'absurdité, comme lorsqu'il fait tenir des danseurs le plus longtemps possible sur la pointe des pieds. Dans *I See a Darkness*, il demande à des enfants de jouer une chanson de Bonnie Prince Billy popularisée par la version de Johnny Cash. Il s'agit donc d'une reprise de reprise. Comme le suggère le titre de la chanson, la séquence s'ouvre sur une obscurité totale, qui s'éclaircit progressivement jusqu'à faire apparaître distinctement les petits interprètes. Joao Onofre renverse le thème de la chanson sur lui-même en faisant disparaître les enfants non pas dans un trou noir mais dans une clarté aveuglante. Cette vidéo révèle ainsi sa dimension macabre, qui met le spectateur d'autant plus mal à l'aise qu'elle met en scène l'innocence et la fragilité propres à l'enfance.
R.B.

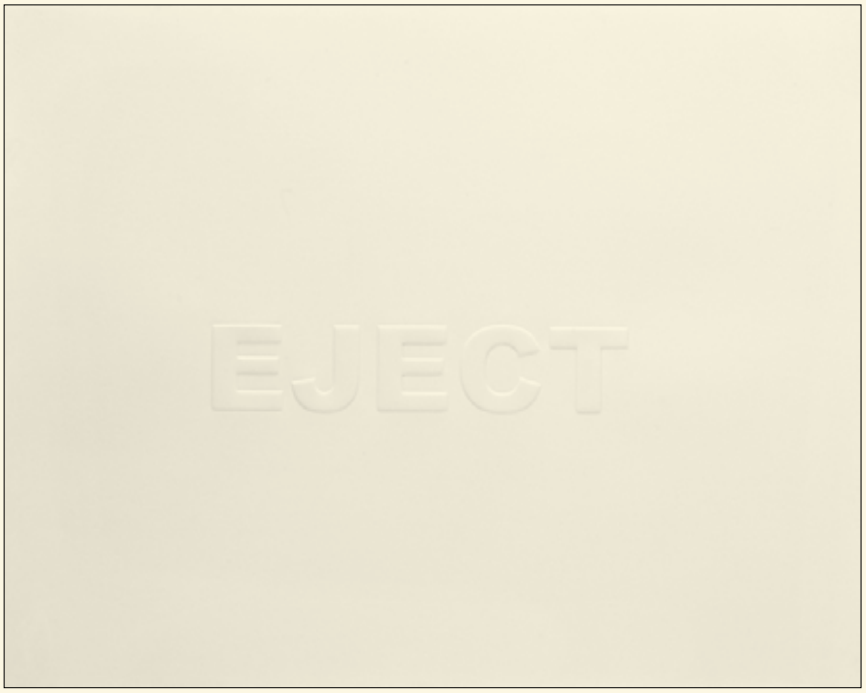
Untitled Version (I See a Darkness), 2007

JORDAN WOLFSON

Artiste nomade vivant entre New York et Berlin, Jordan Wolfson utilise des médiums aussi différents que la vidéo, l'installation sonore ou la photographie. Il mélange dans ses œuvres des sources d'inspiration disparates et abroge les frontières entre l'élitisme de la culture savante et le plaisir immédiat que procure l'identification des signes et des codes populaires. Il s'inscrit dans une filiation avec l'art conceptuel des années 1970, car il s'attache plus à révéler une idée ou un processus qu'à donner à l'œuvre une qualité formelle. Certains de ses travaux vidéos font référence de manière explicite à des mouvements artistiques comme l'expressionisme abstrait ou à des artistes comme Felix Gonzales-Torres. Il envisage l'histoire de l'art comme une boîte à outils dans laquelle il pioche les éléments qui trouvent un écho avec ses préoccupations et le monde contemporain. Il cultive notamment un goût pour la reproduction qui le pousse à rejouer et à réactualiser certaines œuvres historiques pour proposer sa propre version, en hommage à l'original. Il espère d'ailleurs qu'un autre artiste reproduira la sienne, afin que l'œuvre ne cesse de vivre et de se réinventer. Il a parfois recours à une stratégie de mise en abyme des images, en produisant des photographies de photographies ou des vidéos de vidéos. Jordan Wolfson est également fasciné par les icônes populaires d'une culture désormais globalisée, par leur capacité à être reconnues universellement et à agir sur l'inconscient du spectateur. Certaines de ses œuvres évoquent ainsi Charlie Chaplin, Kurt Cobain ou Michael Jackson. Avec *Infinite Melancholy*, Jordan Wolfson s'attaque sur grand écran au mythe de toute puissance de Superman. Cette vidéo ressemble à un générique de film constitué par des mouvements de caméra tour à tour ascendant et descendant, qui pourraient symboliser la trajectoire du vol du super héros. Le lent morceau de piano qui sert de bande-son vient contrebalancer les saccades de l'image et instaurer une ambiance mélancolique. On devine un texte qui se dégage en colonnes sur fond blanc, mais il faut attendre la plongée de la caméra pour réussir à lire le nom de Christopher Reeve répété à l'infini. L'artiste substitue donc le nom du personnage héroïque à celui de son interprète, l'invulnérabilité de superman à l'accident de cheval qui a rendu l'acteur tétraplégique. La réalité reprend ainsi violemment le pas sur la fiction.
R.B.

Infinite Melancholy, 2003

OLIVIER BABIN
No escape
2004
Inv. : 05-489(1à3)



ROBERT BARTA
Rosso Corsa
2007
Inv. : 07-666

LAURENT MONTARON
What Remains is Future
2006
Inv. : 06-705

DÉCADRAGES, MORCEAUX CHOISIS DE LA COLLECTION VIDÉO DU FONDS NATIONAL D'ART

Exposition du 21 au 31 mai 2009

Une proposition de Pascale Cassagnau, à l'invitation de Emilio Alvarez et Sara Puig

Fondation Francisco Godia
Diputacio 250
08007 Barcelone
T 00 34 93 272 31 80

« Des images comme des oiseaux : elles volent d'un lieu à l'autre, de pays en pays, de continent en continent, partout où vivent les hommes. Oiseaux-images migrateurs. Légères et volages, elles sont constamment en mouvement. »
Karl Sierek, *Images Oiseaux, Aby Warburg et la Théorie des médias*, Paris, Klincksiek, 2009

Conçue à l'occasion de la session 2009 de la foire *Loop* de Barcelone consacrée à la création vidéo, *Décadrages* est une exposition – parcours de morceaux choisis de la collection vidéo du cnap à travers les collections de la Fondation Francisco Godia.
Fondation privée d'utilité publique depuis 1998, la Fondation Godia possède des collections qui s'échelonnent de l'art roman, à la Renaissance, de l'art baroque à l'art du XX^e siècle. La collection est riche d'un important fonds d'art roman et gothique, à travers un grand nombre d'œuvres sur bois polychrome et de peintures. Les fonds de céramiques constituent également une collection d'objets rares, représentatifs des courants historiques de la céramique arabo-hispanique, provenant de centres de production en Catalogne ou en Aragon. Un ensemble d'œuvres des XIX^e et XX^e siècles témoignent du courant moderniste en peinture.

L'occasion muséographique choisie – un parcours dans les collections permanentes – a pour objet les regards croisés entre la création contemporaine et l'art du passé, dans un libre face à face entre des tableaux, des dessins, des objets d'art décoratif, et les images en mouvement. *Décadrages* désigne ici le double mouvement qui déplace l'art du passé vers le présent de la création contemporaine placés dans le contexte d'une collection d'art ancien et moderne. Accrochés aux murs comme des tableaux, entre peintures et sculptures, les moniteurs vidéo introduisent à leur tour le son des images dans l'espace muséographique.

L'accrochage dessine un parcours primesautier, déclinant néanmoins des thématiques liées aux « portraits avec groupe » (Laetitia Bénat, Marcus Kreiss), au « paysage revisité » (Ange Leccia, Dominique Gonzalez-Fœrster), à l'« artiste-performer » (Marina Faust, Roderick Buchanan, Xavier Veilhan, Marie-Ange Guilleminot), à « la vie quotidienne mode d'emploi » (Valérie Mréjen, Anne Marie Schneider, au « tableau de lumière » (Hughes Reip, Jacques Julien, Serge Comte), au « salon de musique »(Joao Onofre, Christian Marclay, Pierre Huyghe, Serge Comte, Bojan Sarcevic, Annika Ström). À leur tour, les œuvres vidéo du fonds national d'art contemporain trouvent, dans l'accrochage conçu pour la Fondation, un autre contexte d'inscription architecturale, celui de Hôtel Garriga Nogués, représentatif de l'Art Nouveau, ainsi que la possibilité de faire récit ; tant il est vrai que les œuvres engagent la promesse « d'histoires qui demandent à être racontées », selon l'expression de Paul Ricœur dans *Temps et Récit I.*

LAETITIA BÉNAT

Dans ses films vidéo *Nearby*, *Black Sanna*, *Indian Summer* et *Songs from a Room*, Laetitia Bénat met en scène, comme autant d'autoportraits dérivés, des paysages et des visages d'un film à venir qui invente au fil des années le principe d'une auto-fiction légère et aléatoire. Conçus comme des ballades sentimentales, les micro-récits de Laetitia Bénat exposent le motif d'un cinéma improvisé. Les créations sonores qui accompagnent les films sont composées comme les séquences d'images, selon le principe d'un mixage de sons diversifiés.
P.C.

Indian Summer, 1997
Songs from a Room, 1997

RODERICK BUCHANAN

L'artiste écossais Roderick Buchanan met en scène dans ses films le monde du sport, évoqué à travers l'évocation de paris ou d' exploits un peu absurdes. Dans *Chasing*, l'artiste se met en scène avec son ami Paul Maguire, pour tenter de relever un défi : celui de réaliser mille passes sur leur tête respective, alors même que cet exercice s'effectue dans le football. Déplacé sur un terrain de basket, l'exercice se déroule selon une temporalité indéterminée. *Gobstopper* a pour objet également l'évocation de la maîtrise du geste et de l'effort, sous la forme d'un jeu. Deux enfants placés à l'arrière d'une automobile s'entraînent à retenir leur respiration tout au long de la traversée d'un tunnel urbain. L'exercice, filmé en temps réel, est restitué comme tel au spectateur qui devient partie prenante de la compétition.
P.C.

Gobstopper, 1999

SERGE COMTE

Avec les clips de Serge Comte, l'auto-fiction engendre des effets de multiplication. *Tout doux* notamment dessine le portrait de l'artiste en acteur, chanteur, dj, vidéaste, cinéaste de ses doubles autonomes, de ses avatars qu'il découvre au fur et à mesure des aventures qu'il leur compose. Les vidéos de Serge Comte ressemblent à des bouts d'essais, des recherches pour des samplings entre la voix et des images, l'invention d'un genre musical à part entière. *I Wanna be Your Favorite Bee* est un petit film tourné selon le point de vue imaginaire d'une abeille à la recherche du pistil de fleurs. La bande-son constituée de la voix de l'artiste restitue le cheminement de l'abeille, de fleurs en fleurs, au plus près des pétales.
4x4 est une sorte de diaporama numérique, un film sans histoire à partir de plans fixes quasi abstraits.
P.C.

4x4, 2000
Tout doux
I Wanna be Your Favorite Bee

RODERICK BUCHANAN
Gobstopper
1999
Inv. : 99628

SERGE COMTE
4x4
2000
Inv. : 02-648

MARINA FAUST

Photographe, vidéaste, performeuse, Marina Faust réalise des films qui constituent des figures chorégraphiques, qui déclinent à l'excès des expérimentations de gestes, d'actions, sous la forme de performances portant sur la mise en tension du corps (patinage, corde lisse, course). L'artiste fait également porter sa recherche sur la bande-son vocale qui sous-tend les images. Le rythme des mots emporte avec lui le rythme de lecture des images.
P.C.

95969798, 1995/1998

DOMINIQUE GONZALEZ-FŒRSTER

Les films et les photographies de Dominique Gonzalez-Fœrster prennent la ville comme sujet et personnage de ses recherches, à travers un regard porté sur l'architecture et les sujets qui la traversent. Situant son propos entre la fiction et le documentaire, l'artiste cherche à traduire des moments peuplés de présences.
Ipanema Théories est composé de 19 parties de durées variables mixées, composant 19 théories du paysage urbain, agencées selon les motifs récurrents des façades, lampadaires, néons, paysages, immeubles. Les moments urbains établissent une topographie étrange qui mélange des vues de rues de Hong Kong, des plans de passerelles de Bangkok, des terrasses à Kyoto.
P.C.

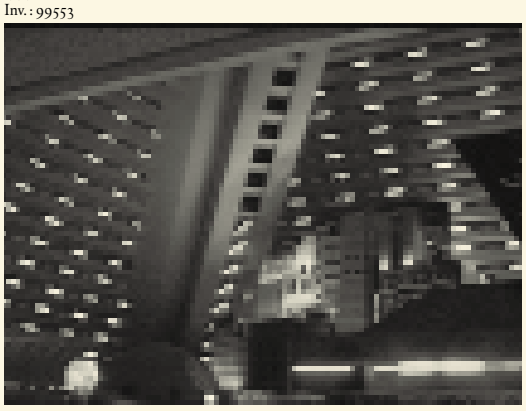
Ipanema Théories, 1999

MARIE-ANGE GUILLEMINOT

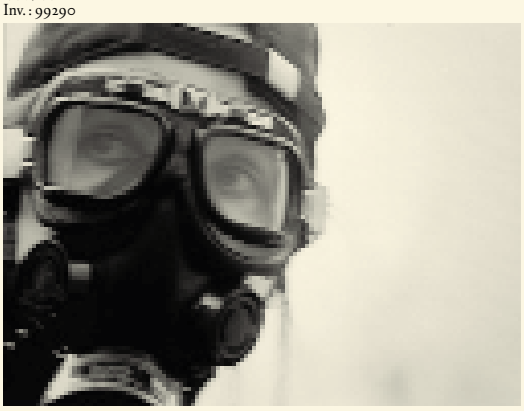
Marie-Ange Guilleminot conçoit ses films comme autant de traces de performances, comme des actions *in progress* qui mettent en scène des objets qu'elle conçoit. Tel est le *Chapeau-Vie* : objet en textile, vêtement, accessoire de camouflage tour à tour, mis en scène par l'artiste elle-même qui fait de son propre corps le lieu de toutes les expérimentations formelles. Les films déclinent des moments, des performances bien souvent conçues pour l'espace public et racontent une petite histoire sauvage de la sculpture contemporaine.
P.C.

Mes Poupées, 1993
La Démonstration du Chapeau-Vie à Jérusalem, 1995
La Démonstration du Chapeau-Vie à Venise, 1995
Jouer du chapeau, 1994

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
Ipanema Théories
1999
Inv. : 99553



MARINA FAUST
95969798
1995/1998
Inv. : 99290



PIERRE HUYGHE

Pierre Huyghe interroge dans son œuvre le cinéma, à partir des éléments structurels qui composent l'espace filmique : bande-son, montage, ainsi que la fonction du langage dans le jeu interprétatif de l'acteur et la place du spectateur. En se référant à l'histoire du cinéma, l'artiste élabore une histoire du cinéma transversale : il en développe l'archéologie, et met en perspective l'espace narratif pour interroger les relations que la fiction entretient avec la réalité. Avec *Blanche-Neige Lucie*, l'analyse des différents éléments qui construisent la fiction s'effectuent à l'intérieur d'un même sujet. C'est la voix seule de Lucie Dolène – la voix française de Blanche-Neige – qui constitue l'objet d'identification du personnage du film de Walt Disney. Le film raconte le combat mené par Lucie Dolène pour se réapproprier juridiquement sa propre voix, au terme d'une longue procédure portant sur la notion de *copyright*. Pierre Huyghe fait porter l'attention du film sur la collusion et la rupture entre la vérité du personnage et la vérité de la personne.
P.C.

Blanche-Neige Lucie, 1997

JACQUES JULIEN

Peintre, sculpteur, Jacques Julien réalise des films d'animation qui deviennent des aires de jeu pour ses personnages-figurines parodiant des films animés, des clips, des publicités, *comics* en tout genre. La matière filmique est constituée de superpositions de couches d'images oblitérées par les motifs-personnages dotés d'une autonomie formelle. Le jeu des déformations et de recompositions des motifs-personnages est une façon pour Jacques Julien de poursuivre la sculpture par d'autres moyens.
P.C.

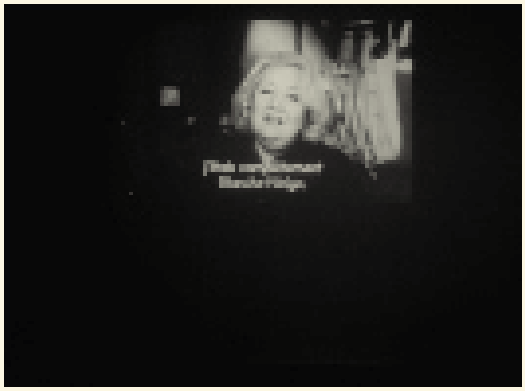
Snowball, 2003
Soccergbost, 2003
Les Ramasseurs de balles, 2003

MARCUS KREISS

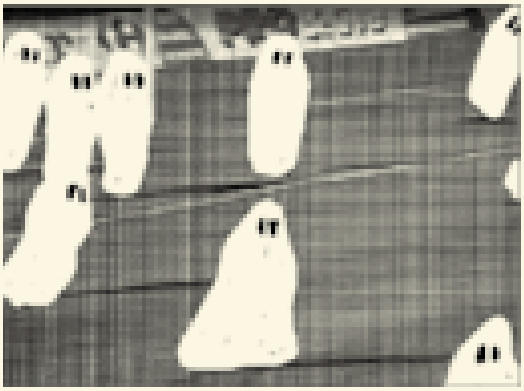
Les films-tableaux de Marcus Kreiss mettent en scène des portaits de paysages ou de scènes urbaines sur le mode du tableau animé. Denses ou très épurés, ces tableaux élaborent des figures très lentes, aux temporalités étirées et aux traitements non naturalistes des couleurs, saturées ou très peu contrastées. Comme l'écrit l'artiste : « La caméra est fixe, et le mouvement se fait autour d'un point central, situé au milieu de l'image, qui est très graphique et contrastée. Elle repose sur la mise en valeur des différentes silhouettes tournant en rond. Les patineurs sont mis au ralenti, ce qui permet de suivre le développement des différents mouvements circulaires de la chorégraphie involontaire de cette scène ».
P.C.

Ice Skating in Central Park, 1999

PIERRE HUYGHE
Blanche-Neige Lucie
1997
Inv. : 970948



JACQUES JULIEN
Soccergbost
2003
Inv. : 04-668



ANGE LECCIA ET DOMINIQUE GONZALEZ-FŒRSTER

Réalisé par Ange Leccia et Dominique Gonzale- Fœrster, *Gold* est un film qui construit le principe d'un récit abstrait, à partir d'un certain nombre de séquences s'agençant d'une façon purement aléatoire. *Gold* constitue une cartographie hypnotique de moments urbains et la restitution de sensations de cinéma, qui convoquent une mémoire cinéphilique : La Californie, La Vallée de la Mort, Las Vegas. Le film invente son propre mode temporel étiré que la matière sonore souligne. À son tour, le spectateur est invité à recomposer l'ensemble du récit, qui est livré d'une manière dispersée et fragmentaire à l'ouverture du film.
P.C.

Gold, 2001

CHRISTIAN MARCLAY

Dans tout son œuvre, Christian Marclay évoque la place du son au sein de la création contemporaine. Qu'il soit représenté, évoqué d'une manière virtuelle ou physiquement émis dans l'espace, le son est la matière première du travail de Christian Marclay.
Avec *Guitar Drag*, l'artiste met en scène une guitare électrique comme l'unique motif de son film-performance. Le bruit de la guitare traînée par un véhicule se fracassant sur le sol texan et diffusé par un puissant ampli constitue la bande-son du film, en une sorte de boucle progressive et improvisée entre les images et le son.
L'œuvre évoque le lynchage d'un Américain noir mis à mort au Texas après avoir été traîné par un camion. La guitare devient une métaphore de cette mise à mort annoncée.
P.C.

Guitar Drag, 2000

VALÉRIE MRÉJEN

Les films de Valérie Mréjen portent sur le langage, à travers une recherche qui amène l'artiste aux confins de l'écriture, du cinéma, du livre d'artiste. Ses brèves pièces vidéo analysent de façon subtile les non-dits, les malentendus qui résident dans le langage humain, à la rhétorique mécanique. Sémantique et humour dévoilent l'envers de la parole et des relations inter-personnelles. L'argument du film *Manufrance* concerne la gestion des relations humaines, à travers l'iconographie que véhicule un catalogue de vente par correspondance. Chaque image, traité sur un mode ironique par l'artiste, révèle sa charge idéologique : une vision caricaturale de la femme au foyer. Valérie Mréjen construit un récit linéaire d'une journée-type, en prélevant des images qu'elle agrémente d'un commentaire laconique.
P.C.

Manufrance, 2005

ANGE LECCIA ,
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER ,
Gold
2001
Inv. : 01-348

VALÉRIE MREJEN
Manufrance
2005
Inv. : 06-424

JOAO ONOFRE

Les films de l'artiste portugais Joao Onofre sont autant de mises en place de dispositifs de performances qui portent sur l'interprétation, le jeu de l'acteur, l'apprentissage ou la répétition d 'un texte, d'une chanson, dans le contexte d'une expression non professionnelle. Avec *I See a Darkness*, l'artiste déplace l'interprétation de la chanson de Bonnie Prince Billie dans un contexte scolaire. La chanson sera interprétée par deux enfants, plaçés dans l'obscurité jusqu'à la montée de la lumière qui devient, au fur et à mesure de l'interprétation de la chanson, totalement blanche.
P.C.

I See a Darkness, 2007

HUGUES REIP

Dans ses films d'animation ou ses vidéos, Hughes Reip invente des scénarios multipliés de micro-actions et de machines de vision, où l'infiniment petit croise l'infiniment grand, perturbant l'échelle des espaces. Les espaces représentés deviennent des sortes de cartographies abstraites, traversées par des sons répétitifs dotant les films d'une dimension science-fictionnelle.
P.C.

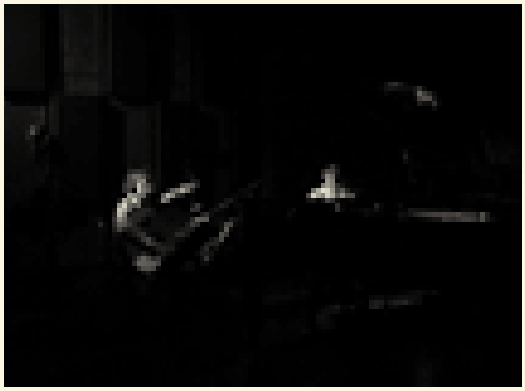
Overdrive, 2000

BOJAN SARCEVIC

Les performances et les films de Bojan Sarcevic installent du temps dans des espaces en déshérence, des géographies urbaines en transformation, par une attention méticuleuse portée sur des aspects déroutants de la réalité, sur des moments suspendus. Les actions et les images établissent des relations ténues entre les blocs de réalité, des analogies sans cesse déportées, sans cesse contrariées. Avec les pièces récentes intitulées *Cover Version* et *Sans titre Bamako*, Bojan Sarcevic concentre son attention sur l'interprétation musicale et l'écoute, sur les contretemps que la musique peut générer, entre le moment présent et la nostalgie, sur la construction de l'image.
P.C.

Cover Version, 2000/2001

JOAO ONOFRE
Untitled Version (I see a Darkness)
2007
Inv. : 07-639



HUGUES REIP
X-Man Rodéo
2000
Inv. : 03-746

ANNE-MARIE SCHNEIDER

Comme l'écrit Jean-François Chevrier : « Anne-Marie Schneider mène deux activités parallèles : elle dessine et fait des films ».
Le dessin est en effet une activité quotidienne pour Anne-Marie Schneider. Ses dessins, ses personnages s'inspirent des personnages aperçus et observés dans la rue, la télévision, des journaux : les dessins mêlent des données documentaires auxquelles s'adjoignent des dessins de mémoire, d'invention pure. Il n'y a aucune hiérarchie entre les données qu'elle mixe : collages, emprunts multiples, dessins.
Ses films d'animation, *Code barre, Sans titre, Mariage,* conçus au préalable en Super 8 et transferés sur support numérique, reposent comme pour le dessin sur le principe de la libre association des motifs. Elle y recycle des images, de natures diversifiées, qu'elle collectionne par ailleurs. Ce sont autant de chroniques du temps qui passe que des chroniques de son propre geste, chroniques réduites à l'essentiel d'une économie esthétique. En termes de cinéma, ses films s'apparentent au domaine du cinéma expérimental, avec une insistance marquée sur les opérations de montage, d'écriture, de dénaturalisation du médium. Il y a des accélérations, des arrêts sur l'image, sur le dessin. La musique, le dessin, rythment les flux d'images.
P.C.

Mariage, 2003

ANNIKA STRÖM

Annika Ström conçoit ses films à la fois comme des journaux autobiographiques et comme des comédies musicales familiales. La forme fragmentée du journal fait alterner des séquences de récits, des portraits de paysages et l'interprétation des chansons conçues par l'artiste et son frère. *Home Movie* décliné sur un ton humoristique à travers ses dialogues abondants, le film dessine un portrait contemporain de la Suède, tout autant que celui d'une génération.
P.C.

Ten New Love Songs, 1999

XAVIER VEILHAN

Peintre, sculpteur, Xavier Veilhan met en scène un univers de motifs, bien souvent surdimensionnés, issus du Pop Art, de la bande dessinée, du cinéma, des jeux vidéo. Il procède à des jeux de déplacements et de modifications d'échelles où les motifs s'autonomisent pour devenir des objets sculpturaux. À propos du *Film du Japon*, il écrit : « Le film a été tourné au CCA de Kitakyushu au Japon. C'est ma première utilisation du support film en tant que tel. J'ai profité de cette relative innocence et de la légèreté des moyens mis en œuvre pour me rapprocher des premières utilisations du cinéma à des fins scientifiques ou pour le divertissement (Marey, Lumière, Méliès). Les protagonistes pratiquent en silence des danses plus ou moins folkloriques, construisent et actionnent des dispositifs cinétiques ; les sculptures sont montées en temps réel. Les effets visuels et les trucages sont construits plutôt que post-produits numériquement. Le spectateur est associé à leur genèse autant qu'au résultat produit ».
P.C.

Le Film du Japon, 2002

ANNE-MARIE SCHNEIDER
Mariage
2003
Inv. : 06-305

ANNIKA STROM
Ten New Love Songs
1999
Inv. : 01-252

XAVIER VEILHAN
Le film du japon
2002
Inv. : 03-313

Licorne Eiffel

Commande publique du ministère du ministère de la Culture et de la Communication – Centre national des arts plastiques

Sculpture deYona Friedman

Sur l'île de Vassivière, Yona Friedman réalise la *Licorne Eiffel*, une sculpture terrestre et éphémère recouvrant l'intégralité de la prairie située devant le Centre international d'art et du paysage et visible du ciel ou du haut du phare de Aldo Rossi. Le dessin tracé au sol est celui d'une licorne, animal le plus emblématique et fondamental du bestiaire de Yona Friedman. Anthropomorphe, elle semble tenir le Centre d'art de sa main droite. Inspirée des géoglyphes de Nazca, Yona Friedman déploie la *Licorne Eiffel* dont l'allure élancée se terminant par une corne n'est pas sans rappeler la tour conçue par Gustave Eiffel, les deux réalisations s'étendent d'ailleurs sur les mêmes dimensions (324 mètres). Au poignet gauche de cet animal chimérique, des modules et structures en plexiglas, sur l'idée du « musée de rue », lui servent de bracelets.
Balkis, le chienne de Yona Friedman auquel il a consacré de nombreux ouvrages et qui est présent dans nombre de ses dessins d'architecture, apparaît également, matérialisé en plan de sarrazin, jouant avec la *Licorne*.

L'ensemble donnera lieu à la réalisation d'un ensemble d'œuvres filmiques et photographiques par Yona Friedman et Jean-Baptiste Decavèle, issu du voyage en hélicoptère de Yona Friedman allant à la rencontre de la *Licorne* et des captations réalisées depuis un ballon captif.

Informations pratiques

Etc. Balkis Island

Commissaire Chiara Parisi

Vernissage 4 juillet à 18 heures

Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière

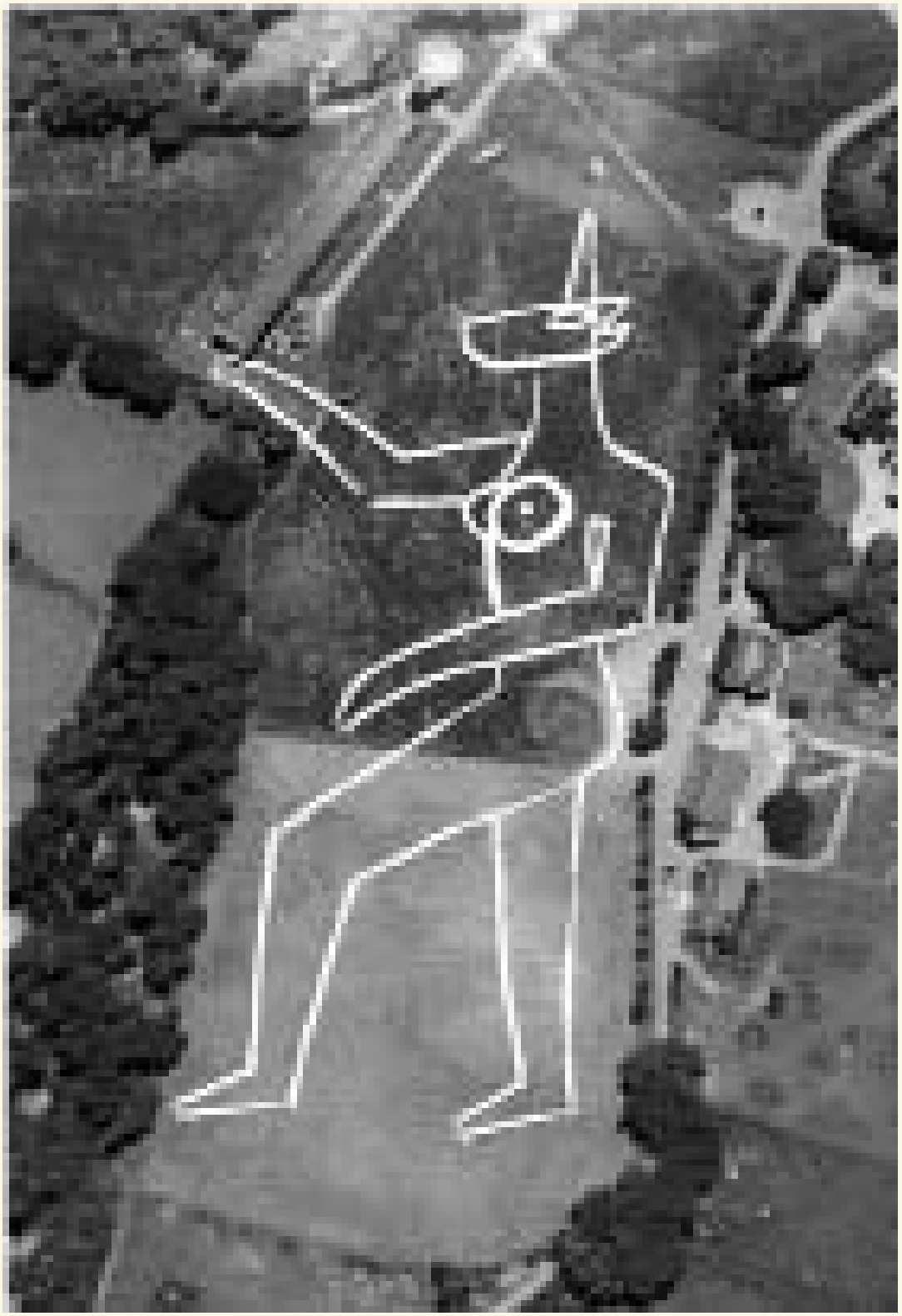
F - 87120 Ile de Vassivière

Tel : +33 (0)5 55 69 27 27

www.ciapiledevassiviere.com

Contact presse : Frédéric Legros

communication@ciapiledevassiviere.com



... Tels des oasis dans le désert

Commande publique à l'occasion du Festival d'Avignon 2009 (présenté en 2010)
Installation vidéo de Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Beyrouth / Paris

C'est dans l'Église des Célestins, espace primitif où le sacré s'est fait dénuement et simplicité, que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige installent leurs images et leurs sons sous forme de projections, de boîtes lumineuses et de photographies suspendues, entre présence obsédante, absence muette et surgissement de balles perdues. Des images qui font partie de la vie du Liban. On y lit la mémoire problématique de ce pays et la complexité de son identité. Pour ne citer qu'une des œuvres qui composeront l'exposition : le double film de *Khiam 2000-2007*, du nom d'un camp de détention du Sud-Liban alors occupé par Israël. En 1999, alors qu'il n'existe aucune image de cette prison, six ex-détenus tout juste libérés témoignent face à la caméra, de leurs conditions de détention, de leur façon de survivre au travers de minuscules travaux artistiques réalisés en toute clandestinité. Libéré en 2000, transformé en musée, le camp de Khiam est complètement détruit par la guerre de juillet 2006 : il est aujourd'hui question de le reconstruire à l'identique. Huit ans après leur sortie, les six mêmes anciens prisonniers évoquent la libération, puis la destruction du camp, la mémoire, la reconstitution et le pouvoir de l'image. L'Église des Célestins semble ainsi pleinement résonner avec ce qui anime Joana Hadjithomas et Khalil Joreige depuis des années : retenir les traces, interroger ce qui se voit, ce qui ne se voit pas, faire parler l'invisible, le rendre à l'image, mais aussi invoquer les fantômes pour questionner le présent du Liban. Le travail qu'ils mènent là-bas, à partir de leur passé chargé, de leurs latences actuelles, de leur présent, de leurs petites histoires tenues secrètes, de leurs « héros », est fait de sensations qui remettent en question les acquis du spectateur, décalent et déplacent son regard. Dans l'ambiance extraordinaire de cette église d'Avignon, ils confronteront leur travail en quête d'Histoire à un lieu chargé de mémoire, leur réflexion sur les ruines et les traces à un édifice lui-même en ruines qui a l'autorité des vestiges. Une exposition comme un dialogue, une correspondance, une rencontre entre ce lieu et certaines œuvres qu'ils ont déjà produites ou qu'ils produiront à cette occasion pour voir ce que cela provoque, dans l'espoir de faire naître ce que Hannah Arendt évoque comme des « instants de vérités (...) tels des oasis dans le désert »
Joana Hadjithomas et Khalil Joreige vivent entre Paris et Beyrouth, où ils sont nés à la toute fin des années 1960. Depuis quinze ans, ils portent leur regard sur les images, la mémoire et l'histoire de leur pays, le Liban, de ses guerres, de ses conflits, de ses batailles politiques. Photographes, vidéastes et cinéastes, ils proposent des expositions (*We could be heroes just for one day* a récemment été accueilli au musée d'Art moderne de la Ville de Paris), des recueils d'images (tel *Wonder Beyrouth*, série de cartes postales du front de mer retravaillées en fonction des bombardements survenus lors des guerres civiles) et réalisent des films (le très beau *A Perfect Day* et, cette année, l'inattendu *Je veux voir* pour lequel ils ont guidé Catherine Deneuve à travers le Sud-Liban). Leur manière de reprendre à leur compte les documents politiques, les archives, les paysages, les lieux symboliques, pour en faire des images critiques en les détournant, en en faisant sentir la dégradation, en soulignant les effets du temps et de la mémoire, est à la fois très personnelle et collective. Car Joana Hadjithomas et Khalil Joreige s'inscrivent dans le contexte d'un pays où de nombreux jeunes artistes, qui se connaissent et se soutiennent, s'interrogent sur la présence, l'absence, la manipulation et la signification même des images, confrontant un passé mythique et idéal avec un autre passé, de destruction et de guerre, et un aujourd'hui, fait de complexités et d'incertitudes. S'ils travaillent à deux, c'est justement pour tenter de mieux regarder ces images et de mieux les faire parler : « Quand on est seul, répondent-ils, on peut toujours se mentir à soi-même ; à deux, c'est plus compliqué. »
12h – 19h
Église des Célestins, Avignon

manque compléments **Informations pratiques**

Le Centre national des arts plastiques est partenaire du Pavillon français et soutient la production de l'œuvre de Claude Lévêque au titre de la commande publique nationale.

Le Cnap est le principal opérateur de la politique du ministère de la Culture et de la Communication en faveur de l'art contemporain. Acteur culturel et économique, il accompagne et encourage la scène artistique dans toute sa diversité et sa vitalité. Il acquiert des œuvres d'art pour le compte de l'État, assure leur diffusion en France et à l'étranger. Il met en œuvre la commande publique nationale.

The Centre national des arts plastiques is a partner to the French Pavilion and lends its support to the production of Claude Lévêque's work as a national public commission.

The Cnap is the main vehicle for the Ministry of Culture and Communication's policy to engage with contemporary art. It is also a cultural and economic force which accompanies and encourages the art scene in all its diversity and vitality. It purchases works on behalf of the French state and shows them to the public in France and internationally. It also implements national public commissions.

Claude Lévêque, « Drapeau noir », 2009.
Néon blanc, 25 x 140 cm, collection du Cnap. Photographie Cnap / Y. Chenot.
© ADAGP Claude Lévêque. Courtesy the artist et / and Kamel Mennour, Paris.
Claude Lévêque est représenté par la galerie Kamel Mennour, Paris.
Claude Lévêque is represented by Galerie Kamel Mennour, Paris.

Claude Lévêque, « Drapeau noir », 2009. Cette œuvre rejoint les sept autres de l'artiste inscrites sur les inventaires du fonds national d'art contemporain que gère le Cnap pour le compte de l'État.

This work joins seven other works by the artist as part of the fonds national d'art contemporain which is managed by the Cnap on behalf of the French state.

www.cnap.fr